

從美學觀點論書法頓挫的價值

柯耀程*

摘要

今人談書法藝術，往往著眼於藝術作品的視覺效果，而忽略對學理的探究，尤其西風東漸，書家急欲創新之際，往往大量引用西方美學觀點與技法付諸實驗，也因此與中國美學漸行漸遠。中國書法之所以能成為一門獨特的藝術，自有其特色及歷史淵源，若為求創新而將西方美學觀點及創作技巧套入中國書法，是否適宜，實值得商榷。

今觀書法作品的優劣，表面上雖取決於用筆、結體、章法等因素，然真正引領書法風格趨向及完美之境，乃取決於作者內在修為、學養及情感等因素，故談書法創作，若無中國美學、思想及情感做基礎，實難以達到真正創作的意涵。

書法線條不同於西方單一平板的線條，蓋毛筆尖、齊、圓、健的特性及書寫技巧，造就線條之大、小、粗、細、乾、溼、濃、淡等效果，而書法頓挫的運用，更是影響線條質感的要素。然從美學觀點而言，書法頓挫與美學有何關係及其於書法之表現有何價值，是本文探討的重點，期能透過本文之論述，梳理出頓挫於書法美學上的意義與價值。

關鍵詞：筆法、頓挫、書法美學

* 現職義守大學通識教育中心兼任講師。(一) 碩論：《龍門二十品書法風格研究》(中山大學碩士論文)；(二) 期刊論文：〈二爨書法與北碑之比較〉《第十一屆南區六校中文所研究生論文發表會論文集》；〈延平郡王鄭成功詩書探究〉《高師大第十四屆所友暨第一屆研究生學術討論會論文集》；〈論書法對儒學之開展〉《高師大國文學報第六期》；〈以「儒學為體書法為用」論美善之統一〉《中華書道》第 58 期；〈林熊祥《致友人汪啟源書》考〉《中華書道》第 59 期。(三) 競賽成績：書法作品獲全國書法比賽特優、明宗獎第一名、行政院文建會青年書畫徵件獲典藏、何創時傳統與實驗雙年展連四屆入圍、全國美展、高市美展、桃城美展……等入選。

From the Viewpoints of Esthetics Discuss the Value of Skills in Calligraphy Handwriting

Ko Yao-Cheng*

Abstract

The people of our time, while discussing calligraphy art, often focus on the visual effects of artistic work, but neglect inquiring into the scientific theory or principle. Gradually influenced by the western culture, calligraphers desire to make strenuous innovation, often massively quoting the western esthetic viewpoints and putting their techniques into the experiment; therefore, Chinese calligraphy arts are gradually separated from the Chinese esthetics.

The Chinese calligraphy can become a unique art because of its own innate characteristics and historical origin. Is it suitable if we put, just based on the notions of innovation, western esthetics viewpoints and the artistic techniques into the Chinese calligraphy? This issue is really worth of discussion.

Though we decide the calligraphy work based on its techniques of handwriting、structures、and the content which presents itself, the truly leading calligraphy style into a perfect realm, however, is decided by the author's intrinsic cultivation, knowledge, and feelings. On discussion the creation of calligraphy, It's hard to achieve the true creation and innovation if Chinese esthetics, thoughts and emotions are ignored and not used as a basis.

The handwriting of Chinese calligraphy is different from that of the Western. Based on characteristics of the tip of a brush-pen, such as its parallel, round and powerful qualities, and the written skills, the calligraphy work itself achieves the effects of fine arts, including the effects of big, small, thick, thin, dry, wet, dense, and light qualities. The utilization of the techniques in calligraphy handwriting is the essential factor to affect the curve of handwriting. However, from the viewpoints of esthetics, what are the relations between the calligraphy handwriting and esthetics? What kind of value does calligraphy handwriting present in the arts of Chinese calligraphy? These issues are the key points we are about to discuss in this thesis.

* Part-Time Lecturer, Center for General Education, I-Shou University

Through the discussion of those above issues, we, hopefully, could find out the significance and the value of techniques in calligraphy handwriting in esthetics.

Key words: techniques of calligraphy writing , calligraphy handwriting , calligraphy esthetics

從美學觀點論書法頓挫的價值

柯耀程

一、前言

中國文字的構成，乃由眾多筆畫集結而成的立體結構，書法作品的成形，更須透過諸多文字的組合搭配集結成篇，然書法藝術非僅止於文字上的堆砌，其難在創作理念的表達，難在意境的詮釋¹，因而美的靈感與啟發，是創作的必備條件。然而美從何處尋？宗白華嘗云：

大自然中有一種不可思議的活力，推動無生界以入於有機界，從有機界以至於最高的生命、理性、情緒、感覺，這個活力是一切生命的泉源，也是一切「美」的泉源。²

大自然生生不息的延續，造就一切美的泉源，無怪乎早期書家透過觀察大自然的種種現象而悟得筆法。另其在〈中國美學史重要問題的初步探索〉中指出：

藝術的裝飾性，是藝術中美的部份，但藝術不僅滿足美的要求，而且滿足思想的要求，……藝術品中本來有這兩個部份：思想性和藝術性。真、善、美則是統一的要求。³

此語可謂針砭現今忽略對學理的研究而急欲創新的書者，當知探求書法藝術的真諦，仍需透過書家對於審美的認知與落實，始能成就其書法藝術。由此可知，學習書法的過程，仍須從書法本質談起，進而推到書法風格、意境。基此，書法之筆法、結構、章法、墨韻乾溼濃淡……等形成頓挫的表現，就美學觀點而言，是否有其存在的價值意義，將是

¹ 陳振濂以為作品在可視上的綜合性導致了意境呈現或塑造上的綜合性。……對意境的概括除了要解決情感與形式及情感起伏與轉換之間的種種課題外，它還與作品構成時的社會、思想、文化、背景有密切關係。參見陳振濂，《書法美學》（西安：陝西人民美術出版社，2002年7月第1版第5次印刷），頁171-172。

² 宗白華：《藝境·看了羅丹雕刻以後》（北京：北京大學出版社，2005年11月），頁21-22。

³ 同上註：《藝境·中國美學史中重要問題的初步探索》，頁305。

本文論述的重點，期能透過本文的論述，對書法頓挫與意境的詮釋，有更深一層的認識。

二、頓挫釋義

書法頓挫的運用，是營造線條變化的重要因素，然何謂頓挫？是本節所須解決之首要問題，蓋其意義將會左右並影響書法頓挫的實質意涵。茲分述如下：

（一）頓之釋義

據《說文》載：「『頓，下首也。从頁，屯聲。』段玉裁注：『當作頓首也。』」⁴據《鹽鐵論·詔聖》載：「今之治民者，若拙御馬，行則頓之，止則擊之。」⁵「頓」有「用力牽引」之意；《荀子·勸學》：「若挈裘領，誦五指而頓之，順者不可勝數也。」⁶「頓」亦有「上下抖動使整齊」之意；另清人王先謙集解：「盧文紹曰：『頓猶頓挫提舉高下之狀，若頓首然。』」⁶由上述意義可知「頓」法運用到書寫技巧上的意義，當有蓄勢下筆重頓，沉著牽引並提按抖動以求線條之雄渾與變化。

（二）挫之釋義

據《說文》載：「挫，摧也。从手，坐聲。」⁷故「挫」有摧折之意；據《後漢書·史弼傳》載：「弼為政，特挫抑彊豪。」⁸「挫」則有抑制之意；據《莊子·天地》載：「不以物挫志之謂完。」⁹「挫」當有屈折之意；另據《莊子·人間世》載：「挫鍼治解，足以餬口。」¹⁰可知「挫」亦有按壓之意。就上述歸納之，「挫」法於書寫技巧上的運用，當使筆鋒提起按壓之動作而使筆鋒整束，同時亦用於轉折處而有摧折之意。

（三）頓挫合意

書法「頓挫」於書法創作中扮演什麼角色，又有何美學意涵，是談書法藝術所須釐清及了解的重點。清人馬榮祖《文頌》一文曾為「頓挫」下定義時指出：

⁴ 漢·許慎撰，清·段玉裁註：《說文解字注》（台北：天工書局，1987年9月再版景印經韻樓臧版），9篇上，頁419上。

⁵ 漢·桓寬撰，張敦仁考證：《鹽鐵論·詔聖第58》（台北：台灣商務印書館，1970年4月），卷10，頁103。

⁶ 清·王先謙撰：《荀子集解·勸學篇第1》，嚴靈峰輯收於無求備齋《荀子集成》第21冊，（北京：人民文學出版社，2005年12月據清光緒17年刊本景印），頁28。

⁷ 同註4，《說文解字注·12篇上》，頁596下。

⁸ 清·王先謙撰：《後漢書集解·史弼傳》（北京：中華書局，1991年9月據1915年虛受堂刊本景印），卷64，頁740。

⁹ 清·王先謙撰：《莊子集解·內篇人間世第4》（台北：華正書局，1975年3月），卷1，頁16。

¹⁰ 同上註，《莊子集解·外篇天地第12》，卷3，頁74。

氣鼓斯行，勢鬱乃暢。見似息機，彌復道上，水入瞿唐，峽束驚浪。奮躍無前，控勒不放。萬鈞逆挽，玉鈞力壯。戛摩啞啞，懸空激宕。¹¹

吾人情感抒發的過程，有如氣之鼓盪所產生的態勢，雖入險要之境，卻不受其阻，蓄勢待發，也因此激盪出頓挫的美感。由此可知「頓挫」的表現，可謂情感的真情流露。而其在書法美學的運用，清人蔣驥《續書法論·頓挫》一文中指出：

頓挫與提頓相連，欲挫仍須提，既挫又須頓也。知頓則精神頑固，不可重滯；知挫則骨節靈通，不可拖沓。頓字易曉，挫法難明。竊用鄙辭以宣其旨，挫者頓後以筆略提，使筆鋒轉動離於頓處。¹²

頓挫的筆法需透過提按用筆而得以產生，頓法能使精神完足，但要能提起才不會凝滯，而挫法則能使骨節靈通，但要運筆靈活才不會拖沓。由此可知書畫的神采皆生於用筆，用筆時筆毫的彈性、行進動向，運筆的快慢急徐及與紙張摩擦阻力係數的大小等，均會影響線條的質感。須知書法用筆所追求的非僅是勻稱的線條而已，若用筆過於刻板僵硬，則線條的彈性與質感就容易陷入板、刻、結¹³的缺失，而書法頓挫的運用，正可避免及解決板、刻、結的弊病。書法「頓挫」的運用，即透過用筆之頓法與挫法交相搭配，用以表達內心精神層次的意蘊而構成一個完美的整體。由此可知書法頓挫的表現，於書法創作中有其重要的價值意義。

三、書法頓挫舉隅

談到線條的運用及美感，吾人可以遠溯半坡村彩陶器物上的紋飾線條¹⁴（附圖 1），其孕育著線條藝術形成之胚胎。另談到書法頓挫，吾人可從甲骨契刻文字開始談起，甲骨文契刻的過程，蓋以刀就龜甲契刻，起、收筆處因施力的力道較弱，故線條較細，而線條中間因龜甲或牛骨本身質地、紋路的不同，故契刻時所受阻力的不一，所施的力道亦有輕重變化，因而產生粗、細、肥、瘦等線條的自然變化，頓挫的效果於焉產生（附

¹¹ 唐·司空圖著，郭紹虞集解：《詩品集解》（北京：人民文學出版社，2005年12月第3次印刷），頁99。

¹² 清·蔣驥：《續書法論》，《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月），頁56。

¹³ 宋人郭若虛《圖畫見聞志》載：「『板』者腕弱筆癡，全虧取與，狀物平扁，不能圓混。刻者運筆中疑，心手相戾；結者欲行不行，當散不散。」參見余崑編著：《中國畫論類編》（台北：華正書局有限公司，1984年10月），頁60。

¹⁴ 郭沫若以為「半坡村遺址出土的彩陶器物上的花紋，可以說是最早的『書法』形態。彩陶上的不少線調組構，如『米』、如『|×/』等，確實有著書法的韻味。」參見姜澄清：《中國書法思想史》（河南：河南美術出版社，1997年7月第2次印刷），頁14-15。

圖 2)。然透過頓挫的書寫技巧所產生的頓挫之美，普遍呈現在碑刻法帖之中，茲分述如下：

（一）用筆之頓挫

談到書法頓挫於理論上之探討，吾人可由李斯開始談起。秦始皇為求統一文字，曾命李斯書同文，小篆順理成章成為當時統一的標準文字。「世以秦諸刻石皆李斯所撰竝書，以斯為當代書家兼文字學家，大體尚可信」¹⁵，而其能作為當代書法的準則，除了位居要職外，其書法功力與造詣，亦當足以引領風騷。傳李斯《用筆論》載：

夫用筆之法，先急迴，後疾下，鷹望鵬逝，信之自然，不得重改。送腳如遊魚得水，舞筆如景山星雲，或卷或舒，乍輕乍重，善深思之，此理可見矣。¹⁶

用筆「先急迴後疾下」，此動作有「頓」之意，而「乍輕乍重」之動作則有「頓挫」之律動，故頓挫筆法隱然生成；另觀金文質樸的線條，其用筆輕重亦頗明顯，可見「頓挫」之理論，早在秦代李斯或更早則有此筆法概念產生，只是尚未採「頓挫」用語罷了。頓挫技法之充分被運用，與情感抒發有著密切的關聯，尤其隸書的產生，其方、扁形的結體讓書家逐漸重視筆法的運用，豐富了篆書中、藏、圓轉之用筆，而頓挫筆法更加凸顯其豐富線條的立體效果¹⁷，亦催化書法藝術的覺醒。今觀《乙瑛碑》（附圖 3）之風格特色，其用筆波磔、頓挫分明，筆法之「挑法」、「波磔」的運用，亦牽引結體的飛動氣勢。¹⁸然而如何營造頓挫之美？清人馮班曾作一論述云：

古人作橫畫，如千里陣雲。黃山谷筆從畫中起，迴筆至左，頓腕實畫，至右住處。卻又趯轉，正如陣雲之遇風，往而却迴也。運腕太疾，起處有頓筆之迹，今人於起處作點，殊失勢也。¹⁹

此即強調頓法之重要，氣勢欲完足，下筆即見真章；另若搭配挫法的運用，能使線條沉著而不重滯，揮灑自能遊刃有餘，更能凸顯線條的生命力。唐人孫過庭另有精闢的見解云：

¹⁵ 蔡崇名：《書法及其教學之研究》（台北：華正書局，1990年10月），頁34。

¹⁶ 祝嘉：《書學格言疏證》（臺北：華正，1985年2月），頁62。

¹⁷ 如果說中、藏、圓、轉的部份是篆書本身固有的話，那麼側、露、方、折的部份，則是隸書出現以後的新內容。同註1，頁155。

¹⁸ 乙瑛碑是如此，其它東漢時期的隸書亦是如此。其用筆、結體雖因書家風格而有所不同，但觀其用筆，起筆處往往取頓勢，尤其橫畫呈現明顯起伏之勢，亦有異曲同工之妙。

¹⁹ 清·馮班：《鈍吟書要》，《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年7月4版），頁6-7。

一畫之間，變起伏於鋒杪；一點之內，殊衄挫於毫芒。……真以點畫為形質，使轉為情性；草以點畫為情性，使轉為形質。草乖使轉，不能成字；真虧點畫，猶可記文。迴互雖殊，大體相涉。²⁰

此雖強調真、草書對形質及性情的詮釋，對點畫、使轉的要求有所不同外，然對頓挫的運用，卻是同屬重要。故書家翰墨揮灑的同時，如能融入情感並留意點畫、使轉及頓挫的運用，自能達到形質與性情相融並濟的效果。由此可知用筆的頓挫，有助於性情的表現，更是強調書法風格詮釋的特色。

（二）結構、章法之頓挫

吾人欲究書法頓挫之美，非僅止於用筆而已。若仔細分析結構、章法，甚至結合墨韻所體現章面的聲情頓挫之美，亦是造就書法藝術的重要因素。傳東漢蔡邕云：

為書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。²¹

書法字勢強調變化，亦重視自然，則態勢自生；若字勢不變，則規矩有餘，態勢不足，也因為結體開闔及墨韻乾溼濃淡的變化，就行氣而言，自能產生頓挫的效果。故欲避免「字若算子」之譏，通篇的佈局安排亦是書法的重點。明人解縉云：

是其一字之中，皆其心推之，有絜矩之道也。而其一篇之中，可無絜矩之道乎！上字之於下字，左行之於右行，橫斜疏密，各有攸當。上下連延，左右顧矚，八面四方，有如佈陣。²²

結體、章法的安排，除了重視結體開闔及字距疏密外，「行氣」連延一貫亦是作品觀照的重點。另結體中宮嚴謹，字之密度較重，若結體略呈鬆散，其密度較輕，密度重、輕的變化，就字之質量而言，自然形成頓挫有致的行氣變化。由此可知作品的產生，由筆法、結體到章法的設計，均是相互牽引、顧盼有情的藝術要點。書法除了強調行氣外，亦重視氣之鼓盪與虛實相生之理，故除了注意字的生成（墨色部份），另虛空的搭配（留白部分），亦是觀照的重點，因而有「計白當黑」的論點。今見老子《道德經》載：

²⁰ 唐·孫過庭：《書譜》，《唐人書學論著》（台北：世界書局，1975年4月4版），頁2-3。

²¹ 漢·蔡邕：《筆論》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2000年12月第4次印刷），頁6。

²² 明·解縉：《春雨雜述》，《明人書學論著》（台北：世界書局，1973年7月3版），頁3。

知其雄，守其雌，為天下谿。為天下谿，常德不離，復歸於嬰兒。知其白，守其黑，為天下式。²³

老子從人性論的角度觀察欲知其雄強，當守雌柔處世，寧作天下谿壑，此即「反者道之動，弱者道之用」的處世態度，如此永恆的德性就不會離失，而能回歸到人性最純樸的一面-即嬰孩的本真。此觀點運用到書法美學上，亦有異曲同工之妙，蓋書法重視自然及情感發抒，此即老子所強調的自然之「真」；書法重視墨法之乾溼濃淡、結體之大小開闔、章法錯落有致等變化，此亦即老子所強調的「知白守黑」及「有無相生」的延伸。另老子云：

三十輻共一轂，當其無，有車之用；埴埴以為器，當其無，有器之用；鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。²⁴

有無之所以能相生，乃在於「虛空」發揮了最大的效用。書法亦強調虛實相生之理，因有空的存在，書法之氣始能生焉；因有空的存在，書法之結構、章法能於變化之中趨於和諧之境；因有空的存在，結體、章法的頓挫之美始能應運而生。今觀宋代黃庭堅《李白憶舊遊詩卷》（附圖4）一作，書家隨著詩意之情感起伏，表現在用筆上的訴求可謂頓挫分明、變化多端；另結體大開大闔、跌宕有致，時而寓剛於柔、含蓄凝鍊，時而豪放縱逸、天馬行空；章法亦重視虛實相生之理，通篇全無塵俗氣，並且營造出聲情頓挫之美，由此可知虛實相生在書法藝術上是一重要的美學概念，而結構及章法頓挫的運用，亦能凸顯其在書法美學上的價值意義。

四、書法頓挫與美學之關係

書法中「頓挫」之美，俯拾即是，然因現今書家過度強調視覺藝術的表象，以至於很少去探討頓挫的本質及其存在的價值。今觀最常運用「頓挫」方式藉以烘托所欲詮釋的主體對象，莫過於詩歌、樂舞及書法，而此皆為舊時文人藉以抒發情懷的方式之一。筆者以為書法藝術，不僅是獨立的藝術形式，若從美學角度而言，書法「頓挫」的形成與詩歌、樂舞、及情感因素息息相關，茲分述如下：

（一）書法頓挫與詩歌美學之繫連

舊時詩歌與書法有何關聯？筆者以為兩者之間的關係密切，蓋詩歌著重聲情藝術，

²³ 晉·王弼撰：《老子道德經注·上篇第28章》無求備齋據清黎庶昌刊古逸叢書本影印（台北：藝文印書館），頁27-28。

²⁴ 同上註，《老子道德經注·上篇第11章》，頁9。

即表現詩歌吟誦、情感的藝術手法，故透過詩歌的誦讀、吟唱等方式，自能掌握詩歌之聲情頓挫。孔子嘗云：「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨，」（《陽貨》）一語道出詩歌的可貴之處，蓋「興」的過程，「以其感人的形象和情感因素，使讀者的心靈受到感染、震動，從而激發人的志氣，興起奮發上進的覺悟，昇華其精神境界。」²⁵至於詩歌頓挫之美，今以杜甫詩《登高》名句以證。杜甫詩《登高》：

風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛回。無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。萬里悲秋常作客，百年多病獨登臺。艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新停濁酒杯²⁶。

詩人借落葉之景強調不能歸根的孤獨，暗寓晚年離鄉漂泊淒清之景；另藉長江滾滾洪流的消逝，寄託盛年壯志付諸流水的悲哀。「這孤淒與悲哀因寓於雄渾闊大的景物之中而愈顯得沉鬱頓挫。」²⁷李東陽《麓堂詩話》評「杜子美頓挫起伏，變化不測，可駭可愕，蓋其音響與格律正相稱。」由此可知詩要能動人，則須掌握音律頓挫的效果，而詩的句型變化²⁸、音節²⁹、拗救³⁰、諧律³¹等方面均是影響頓挫的重要因素。另除了吟詠之外，詩人亦可透過翰墨的揮灑以抒發內心的情感，故在揮灑的同時，自然而然能將詩的聲情頓挫融入到書法意境的詮釋。由此可知，詩人有了創作詩歌的本能，對頓挫之美的掌握則更加敏銳。今觀蘇軾《黃州寒食詩卷》局部（附圖5）：

破竈燒溼葦。那知是寒食，但見烏銜紙。君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭途窮，

²⁵ 王興華：《中國美學論稿》（天津：南開大學出版社，1993年3月第1次印刷），頁58。

²⁶ 高步瀛編著：《唐宋詩舉要·卷五》（台北：宏業書局有限公司，1987年7月再版），頁591。

²⁷ 李洲良：〈杜甫詩歌的美學特徵〉，《北方論叢》總第136期（1996年第2期），頁73。

²⁸ 舉凡七言句型的變化，除「上四下三」、「上三下四」外，尚有「上二下五」、「上五下二」、「七字一貫」、「上六下一」等句型；五言句型的變化，除「上二下三」、「上三下二」外，梁春芳以為尚有「上二下二」、「上四下一」等句型。在綴句成詩時，須將各種句型參互使用，故能營造頓挫之美。參見黃永武：《中國詩學鑑賞篇》（台北：巨流圖書公司，1993年9月一版11印），頁164-165。

²⁹ 詩的音節，不外乎同音相成的「重疊」、異音相續的「錯綜」、以及同韻相諧的「呼應」三種。同音重疊包括雙聲疊韻及平平仄仄聯用等，異音錯綜包括平仄參伍及仄聲中上去入三聲輪用等，同韻呼應包括選韻、轉韻、逗韻等。同註28，頁168。

³⁰ 宋·范晞文云：「五言律詩故要貼妥，然貼妥太過，必流於衰。苟時能出奇於第三字中下一拗字，則貼妥中隱然有勁直之風。」（對床夜語·卷2）；元·方回：「老杜七言律詩拗字往往神出鬼沒，雖拗字甚多，而骨格愈峻峭。……五言律亦有拗者，止為語句要渾成，氣勢要頓挫，則換易一兩字平仄無害也。」（瀛奎律髓·卷25）。同註28，頁178-179。

³¹ 聲律之美，包括聲與聲的諧合、聲與情的諧合。聲與聲的諧合如上述，而聲與情之諧合，乃透過四聲的聲調，所謂「平聲平道莫低昂，上聲高呼猛烈強，去聲分明哀遠道入聲短促急收藏。」可知吾人在表達情意時，每一種表情的器官都在配合著動作，聲音自然也不例外。同註28，頁187。

死灰吹不起。³²

蘇軾此帖筆法頓挫之美隨處可見，結構方面如「葦」、「那」、「是」、「寒」、「君」……等字結體嚴謹，質量密度略重；另「濕」、「但」、「見」、「銜」、「紙」、「在」……等字用筆較輕，結體略微鬆散，故其質量密度略輕，加上開闔變化，故逐字讀來，頗有行氣跌宕頓挫之美（附圖 5-2）；而在章法方面，吾人亦可發現書者在墨韻的搭配及結體大小開闔的變化，營造出輕重、明暗、大小、乾溼、濃淡等「違而不犯，和而不同」³³之章法頓挫，藉以凸顯其在黃州生活的艱苦及悲涼的心境，故通篇讀來頗有沉鬱頓挫之美，可謂詩、書藝術中的聲情頓挫作一完美的融合與詮釋。

（二）書法頓挫與樂舞美學之繫連

關於樂舞美學，古籍亦多所記載。《禮記·樂記》：

德者，性之端也；樂者，德之華也；金石絲竹，樂之器也。詩，言其志也；歌，詠其聲也；舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。是故情深而文明，氣盛而化神，和順積中，而英華發外，唯樂不可以為偽。

此雖儒家歌頌樂舞之美，然尚需投入款款深情，並藉詩、歌、舞三者搭配，始能英華發外。而在音樂部份，除了強調樂音之抑揚頓挫，其重點亦在於樂音和諧的表現，《尚書·堯典》載：「八音克諧，無相奪倫，神人以和。」可知樂音的和諧不僅是美的，亦起神人以和的作用。然而欲使樂音和諧，則須掌握「聲氣之清濁，小大，短長，急徐，哀樂，剛柔，遲速，高下，出入，周疏」³⁴，始能達到樂音相融並濟之境界。

另關於舞蹈部份，除了肢體語言等動作的表現，節奏感亦是影響舞蹈的重要因素，蓋「節奏來源於物質的運動，有運動便有節奏，如江河大海起伏的波濤；……人生的悲歡離合，這一切都構成這樣那樣的節奏。」³⁵由此可知節奏感於樂舞美學中扮演著重要的角色。東漢傅毅曾作《舞賦》一文，亦將舞蹈美學發揮得淋漓盡致，其載：

形態和，神意協。從容得，志不劫。於是躡節鼓陳，舒意自廣。遊心無垠，遠思長想。其始興也，若俯若仰，若來若往。雍容惆悵，不可為象。其少進也，若翩若行，若竦若傾。……姿絕倫之妙態，懷慙素之潔清。脩儀操以顯志兮，獨馳思

³² 日·渡邊隆男：《中國書法選·蘇軾集》第46冊，（東京：株式會社二玄社，1988年12月），頁2-7。

³³ 唐·孫過庭：《書譜》，頁6。

³⁴ 王興華：《中國美學論稿》，頁37。

³⁵ 王興華：《中國美學論稿》，頁12。

乎杳冥。³⁶

舞姿曼妙的藝術取決形體及神意的和諧自然，欲舞出「若俯若仰，若來若往」、「若翩若行、若竦若傾」等豐富的肢體語言，尚需融入真性情於樂音之中，並配合鼓聲節奏的律動，隨著情感及樂音的融合，始能達到遊心無垠、渾然忘我的境界。

上述可知，樂舞美學的詮釋除了肢體語言外，另音樂、場景的搭配及舞者情感的抒發與融入，均是強調的重點。另從書法藝術觀點而言，書法與樂舞在美學的表現上亦有相通之處，而其共通點即在頓挫與節奏，蓋書法「以抽象的筆墨表現具體的人格風度及個性情感，而其美有如音樂。」³⁷唐人張旭觀公孫大娘舞劍而領悟筆法，進而運用到書法創作理念上，而今人則因書法用筆節奏之頓挫，運用並回歸到樂舞的表演上，近年來雲門舞集以書法為主題，舉手投足無不舞出動人的樂章，可看出書法與樂舞的關係是如此微妙與密切。雲門舞者宋超群談及書法線條跟舞蹈之肢體語言關係時指出：

舞蹈的身體語言中，最重要的關鍵便是「誠」，誠於中才能形於外，誠才能裡外一致，隨心所欲沒有罣礙，而能盡情揮灑。……我們並不是要去做書法，而是取書法的元素，啟發創作的靈感。³⁸

此語道出舞者創作時，最重要的是發自內心的真誠，使能舞出曼妙的樂章。另有人問林懷民舞蹈是什麼？他毫不假思索的說：「呼吸」。³⁹書法與舞蹈之直接關係，不外乎是線條與空間結構，「雲門舞出『狂草』，強調呼吸的上下起伏與筆畫的抑揚頓挫配合」⁴⁰，由內在之勁道散發出每一動作之力與美，由此可見舞蹈與書法均頗重視頓挫之美。另宗白華曾探討書法空間藝術與樂舞美學之關係時指出：

書法的空間感覺也同於舞蹈與音樂所引起的力線律動的空間感覺。書法中所謂氣勢，所謂結構，所謂力透紙背，都是表現這書法的空間意境。⁴¹

書法與舞蹈同屬空間美學，而書法意境的形成，如同舞蹈的詮釋與創作，書者如能把握

³⁶ 梁·昭明太子撰，李善注：《昭明文選·傅武仲舞賦》（台中：普天出版社，1975年8月），卷17，頁232。

³⁷ 宗白華：《藝境·徐悲鴻與中國繪畫》，頁32。

³⁸ 游美蘭：〈雲門舞集肉身行草（3）〉，《書法教育》第128期（台北：中國書法教育學會，2007年第12月），頁6。

³⁹ 游美蘭：〈雲門舞集肉身行草（4）〉，《書法教育》第129期（台北：中國書法教育學會，2008年第12月），頁7。

⁴⁰ 游美蘭：〈雲門舞集肉身行草（3）〉，《書法教育》第128期，頁6。

⁴¹ 宗白華：《藝境·中西畫法所表現的空間意識》，頁98。

音韻、節奏、詩意及情感的交融，亦能在紙上舞出優美的樂章。然而書者欲詮釋內心情感的意蘊，如能透過頓挫的完美表達，更能抒發創作者內心的情懷。今觀王鐸 51 歲所書《商丘道中》（附圖 6）一作：

九月陰寒重，輕沾雨氣淒。濕沙迷斷鴈，泥巷據堅藜。割得秋光去，籠將冷葉齊。
飄零霜信早，孤客在風西。⁴²

書者在沾墨揮灑時，充分掌握五言詩上二下三的句型變化⁴³，如「九」、「輕」、「濕」、「割」、「霜」、「孤」、「在」等字，均濡墨而書，故墨色濕濃；在結體方面，無論字勢之欹側跌宕或大小開闔，均有如舞者之顧盼有情；就章法而言，字與字或行與行之間，無不顯現大小、輕重、疏密、陰陽等變化所形成的節奏律動，搭配墨韻的乾溼濃淡，可謂充分表現出行氣的聲情頓挫。故言書法「是一種類似音樂或舞蹈的節奏藝術，它具有形線之美、有情感與人格的表現」⁴⁴，實不為過。

（三）書法頓挫與生命情感之繫連

就文學藝術的角度而言，「文學藝術活動的功能是為了彰顯人的存在價值」⁴⁵，故舊時文人抒發內心的情韻，往往寄寓在文學藝術的創作上。反觀現今書家過度強調書寫技巧及視覺效果，大多陷入「繁采寡情」⁴⁶的泥淖，以至於忽略生命情感的重要，此亦是值得省思的課題。鍾嶸嘗言「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞咏。」⁴⁷吾人唯有抒發內心真誠的意蘊，始能達到搖蕩性情，形諸舞咏的藝術美。另從筆迹心理學的角度而言，早在漢代揚雄即已提出「書為心畫」的命題；東漢蔡邕亦言「書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。」⁴⁸可見舊時文人往往透過翰墨揮灑以抒發生命情懷。元人陳繹曾在《翰林要訣·變法》一文中指出：

喜怒哀樂，各有分數。喜即氣和而字舒；怒即氣麤而字險；哀即氣鬱而自斂；樂

⁴² 劉燦章：《王鐸書法精選》（河南：河南美術出版社，2006年11月第二次印刷），頁39。

⁴³ 筆者以為古人熟間律詩、絕句之作法，故在濡墨書寫作品時，往往會受律詩、絕句之句型變化或寫意的影響，此雖為通例，但並非絕對，為求章面的和諧及錯落有致，亦會有些許變例。

⁴⁴ 宗白華：《藝境·中西畫法所表現的空間意識》，頁97。

⁴⁵ 姜一涵、邱燮友等著：《中國美學》（台北：國立空中大學，1992年2月），頁24。

⁴⁶ 梁·劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍讀本·情采第31》（台北：文史哲出版社，1991年9月出版4刷），頁79。

⁴⁷ 梁·鍾嶸：《詩品》，《四部備要·集部》（北京：中華書局據學津討原本校刊），卷上，頁1。

⁴⁸ 漢·蔡邕：《筆論》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2000年12月第4次印刷），頁5。

則氣平而字麗。情有輕重，則字之斂舒險麗亦有淺深，變化無窮⁴⁹。

情感醞釀與抒發，往往左右書法詮釋之意境及風格，因而有字舒、字險、字斂、字麗的情感表現，「藝術家愈是從心靈深處吸取感情，感情愈是真摯，那麼它就愈是獨特。」⁵⁰今觀顏真卿祭姪文稿（附圖 7），其書作內容闡述其對姪子季明遇害的悲痛情懷，書者融入情意，藉由翰墨揮灑出至情至性的篇章，通篇頓挫分明，可歌可泣，不失為「天下第一行書」的光彩，由此可見「情緒不是靜態化，而是包含著主體心靈的律動、波盪、跳躍」⁵¹，此即情緒的頓挫美。而其所詮釋的美學意涵與西方所謂「悲壯藝術」⁵²亦有相通之處，蓋其在表現上純為抒發情感而作，而非為創作而創作，故通篇亦有「無意於佳而乃佳」的特色；清人梁巘在《評書帖》中闡述「晉尚韻，唐尚法，宋尚意，元明尚態」⁵³的論點，亦符合歷代書法風格樣貌和審美追求的概括。唐代書法雖重法度，尤宗二王，然顏真卿一出，可謂在二王基礎上有著更新的創意與突破，可謂文意、情意與書法融為一爐的最佳表現，而此現象亦因頓挫技法的大量運用，已成為唐宋以後書家欲詮釋抑鬱、激昂等情感最常見的表現技法，由此可知書法頓挫與生命情感亦有密切的關聯。

五、頓挫技法於書法美學的價值

談到書法藝術美的價值，決非取決於線條與結構的總和呈現而已，而是如何透過書法的形式美，藉以詮釋書家內心深層的情感，進而達到創造可感的意境。而書法頓挫的運用，正扮演著情感抒發及藝術表現的重要角色。今就其價值分述如下：

（一）化巧為拙的表現

就筆法而言，頓挫筆法產生線條的質感相對於線條平穩的流暢性，更顯得拙趣橫生了，「頓挫之美」若與「秀美」風格做比較，頓挫之美表現出來的風格則近「崇高」⁵⁴之

⁴⁹ 元·陳繹曾：《翰林要訣》，《宋元人書學論著》（台北：世界書局，1972年10月再版），頁18。

⁵⁰ 摘自托爾斯泰創作論，轉引自曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》（台北：文津出版社，1987年8月），頁56。

⁵¹ 吳功正：《中國文學美學·頓挫美學》，《文學美學研究資料選集》（高雄：春暉出版社，2003年9月），頁124。

⁵² 所謂「悲壯觀」，實即一種人生态度或人生哲學。……悲壯係來自吾人自覺或不自覺地在面對生存環境與諸般與人類為敵的勢力之間的衝突中所產生的行為或反應。參見姚一葦：《美的範疇論》（台北：台灣開明書店，1982年12月二版發行），頁96。

⁵³ 清·梁巘：《評書帖》，《清人書學論著》（台北：世界書局，1978年4月），頁91。

⁵⁴ 姚一葦曾就崇高與秀美對立的範疇比較云：「當秀美為美中小者，則崇高為美之大者；雖然小與大的觀念係相對的，不能機械地來劃分，但是其差異性卻真實存在。蓋秀美所引致之情緒為寧靜、妥貼，而崇高所引致之情緒為振奮、高揚。」另舉董其昌評畫之例，董其昌云：「范寬山川渾厚，有河朔氣象。瑞雪滿山，動有千里之遠。寒林孤秀，挺然自立。物態嚴凝，儼然三

境。何以有的書家欲捨妍取拙？蓋藉由翰墨揮灑抒發情感的同時，情感的真情流露，勝過一切美飾的表象，此亦是舊時文人所強調的。老子曾云：

五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁畋獵令人心發狂，難得之貨令人行妨，是以聖人為腹不為目，故去彼取此。⁵⁵

五色、五音、五味是美，但卻是使人容易迷惑的誘因，世俗之人的貪念、欲望，更是造成社會你爭我奪的亂象，故聖人企求的是內心精神上的滿足與充實，而非外在的表象與美飾，故老子強調「信言不美，美言不信」⁵⁶及「大巧若拙，大辯若訥」⁵⁷之境，故在書法意境的詮釋中，「拙樸」一路可謂是較為接近道家美學的訴求。今觀頓挫美學所強調的「真」，乃著重在個性的抒發，故「『真』是『拙』的生命所在，藝術的目的在於求真。所謂『融重與大於拙之中』實是指『鬱勃』於心久矣的真性情、深學養，方能在看似不經意中回歸真醇，如『赤子之笑啼』，乃真情之流露耳。」⁵⁸清人傅山主張「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧真率毋安排」⁵⁹的「四寧四毋」的書法觀點，亦充分表現化巧為拙的樸拙特色。透過頓挫之法所營造出來的書法意境，雖有別於流美的藝術風格，然頓挫技法運用在書法藝術的詮釋，仍須以「道法自然」⁶⁰為依歸，蓋過度則易變成做作，唯有行於所當行，止於不可不止的自然抒發，才能真正詮釋「真」的意涵。今觀何紹基⁶¹四體書法（附圖 8），其用筆因提按及速度快慢急徐的變化，營造出頓挫明顯的用筆特色；另由於結體之開闔及章法墨韻之錯落有致；就行氣而言，頓挫特色亦清晰可見，讀來可謂立意曲深，耐人尋味。就其書學風格淵源當受顏真卿及黃庭堅等風格的影響而多所啟發，而其書風之拙趣與宋詩意境亦頗雷同，可謂詩歌與書法藝術的創作理念彼此相契合之例。

（二）風骨的表現

談到用筆，無不著重骨法，即牽絲使轉亦皆有力。書法因骨力用筆的表現而得以顯

冬在目。」這種渾厚、蒼涼、遒勁之勢，正是崇高的美的表現。同註 52，頁 52-61。

⁵⁵ 晉·王弼撰：《老子道德經注·上篇第 12 章》，頁 9-10。

⁵⁶ 晉·王弼撰：《老子道德經注·下篇第 81 章》，頁 41。

⁵⁷ 晉·王弼撰：《老子道德經注·下篇第 45 章》，頁 10。

⁵⁸ 楊雨、謝鳳英、張柳芳：〈論詞學範疇之“拙”與“巧”〉，《湖南商學院學報》第 13 卷第 2 期（2006 年 4 月），頁 101。

⁵⁹ 白謙慎：《傅山的世界》（北京：三聯書店，2007 年 3 月第 3 次印刷），頁 141。

⁶⁰ 晉·王弼撰：《老子道德經注·上篇第 25 章》，頁 25。

⁶¹ 幼承家學，少有名。阮元、程恩澤頗器賞之。……通經史，精律算，嘗據《大戴記》考證《禮經》，貫通制度，頗精切。又為《水經注》刊誤，於《說文》考訂尤深。詩類黃庭堅，嗜金石，精書法。參見趙爾巽、柯劭忞等編纂：《清史稿》卷 486（北京：中華書局，1998 年 1 月），頁 3440。

耀其精神，王羲之書法之所以能入木三分，即是骨力用筆展現的明證；另觀西方藝術家邁朗（Myron，生卒年不詳）完成「擲鐵餅者」（附圖 9）之雕塑作品，其欹側著身軀右手臂後揚準備轉身奮力一擲的剎那，無不展現出動感及手臂肌肉糾結形成線條頓挫的美感，可謂力與美的結合。至於風骨之依存關係，劉勰曾云：「辭之待骨，如體之樹骸；情之含風，猶形之包氣。」⁶²此雖就文章風骨的重要性而言，然做為書法重骨力及風神之訴求，實有異曲同工之妙，蓋書法做為書者抒發情感的管道之一，往往因萬物的感發而激起內心的激動，揮灑而就，故具有感染力量。唐人張懷瓘云：

以風骨為體，以變化為用。有類雲霞聚散，觸遇成形，龍虎威神，飛動增勢。巖谷相傾于峻險，山水各務於高深；囊括萬殊，裁成一相。或寄以騁縱橫之志，或托以散鬱結之懷……是以無為而用，同自然之功；物類其形，得造化之理，皆不知其然也。可以心契，不可以言宣。⁶³

自古書家強調以風骨為體，以變化為用，此即暗寓創作之時寄以縱橫之志，或托以鬱結之懷，另持「道法自然」的精神，去蕪存真，捨卻輕浮花俏之筆法而力追渾樸自然且有骨力的線條質感，此即書法風骨的表現。古人透過逆勢用筆配合速度快慢急徐的變化，自能營造線條風骨及神韻，亦即「逐步頓挫，不使率然徑去，是行處皆留也。」⁶⁴可見書法創作的過程，如能妥善運用頓挫的技法，加上與書者精神與情感相結合，風骨自能應運而生。今觀傅山《草書五律詩軸》（附圖 10）一作，其用筆流暢，通篇雖線條纏繞，然因藏鋒及頓挫的運用，構築出適勁的結體而表現出錚錚風骨的樣貌，故觀此作，無不為其真情所震懾感動，亦可謂是書法美學中風骨之美的明證。

（三）生命節奏化的自然

生命節奏化的律動，乃透過陰陽相生而來。《易經》所謂「一陰一陽之謂道」及《道德經》所載「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」⁶⁵的觀念，除了是虛實相生的明證，更是節奏化的自然律動及生生不息的表現。基此亦可謂「易學的原理是書法藝術哲學的核心，由陰、陽觀念所派衍出來的剛柔、虛實，成了書法藝術審美批評的獨特尺度。」⁶⁶另陰陽相生之理亦反映在書學理論上，傳東漢蔡邕《筆

⁶² 梁·劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍讀本·情采第 31》，頁 35。

⁶³ 唐·張懷瓘：《書議》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2000 年 12 月第 4 次印刷），頁 148。

⁶⁴ 清·包世臣：《藝舟雙楫·論書》，《清人書學論著》（台北：世界書局，1978 年 7 月 4 版），頁 76。

⁶⁵ 晉·王弼撰：《老子道德經注·下篇第 42 章》，頁 8。

⁶⁶ 姜澄清：《中國書法思想史》，頁 14-15。

勢》載：

夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉。陰陽既生，形勢出矣。……勢來不可止，勢去不可遏。⁶⁷

從藝術創作的角度而言，書法如能強調陰陽相生，則氣韻自得，蓋「陰為內，陽為外。斂心為陰，展筆為陽，須左右相應。」⁶⁸由此可見書法的陰陽與虛實，乃創作書法時所須重視的要點。然欲達到此境界，筆者以為可透過頓挫之法達成，蓋頓者驟按稍留，所形成的墨色較濃；挫者衄勢摧折，所形成的墨色較淡，故一頓一挫則可產生線條明暗的變化，而陰陽相生之理於焉生成。陰與陽的相互聯繫與轉化，亦能使藝術形象富於變化而生生不息。另疾與澀的產生，亦端賴頓挫技法與節奏感的運用，宋人姜夔《續書譜》所謂「一點一畫皆有三轉；一波一拂又有三折」⁶⁹之說，亦在強調頓挫技法與節奏感的重要性。明人解縉《春雨雜述》載：

若夫用筆，毫釐鋒穎之間，頓挫之，鬱屈之，周而折之，抑而揚之，藏而出之，垂而縮之，往而復之，逆而順之，下而上之。⁷⁰

解縉此說旨在強調用筆須重變化，故用筆之頓、挫，郁、屈，周、折，抑、揚，藏、出，垂、縮，往、復，逆、順，下、上等變化，更豐富書法美學的藝術性。由此可知書家創作之時，如能掌握陰陽、虛實的特色與變化，更能展現生生不息的生命力。故言「『頓挫』是主體性的精神節律化現象的表現」⁷¹，即其具有生命節奏化的自然，實不為過。

六、結語

自古以來，書法即為文人抒發情性的重要管道之一，然書法藝術的詮釋，非僅止於書寫技巧而已，其中更包含個人才質、學養等因素。談到頓挫用筆，即蓄勢下筆重頓，配合速度之快慢急徐提按律動，以求線條之遒勁與變化，故書法頓挫的運用，不但可避免線條板、刻、結的缺失，更可豐富線條的生命情感，用以表達內心精神層次的意蘊，可謂是書者與欣賞者情感繫連的重要橋樑。

⁶⁷ 漢·蔡邕：《筆論》，《歷代書法論文選》，頁6。

⁶⁸ 唐·張懷瓘：《論用筆十法》，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，2000年12月第4次印刷），頁216。

⁶⁹ 宋·姜夔：《續書譜》，《宋人書學論著》（台北：世界書局，1972年10月再版），頁3。

⁷⁰ 明·解縉：《春雨雜述》，《明人書學論著》，頁3。

⁷¹ 吳功正：《中國文學美學·頓挫美學》，頁128。

論書法頓挫與美學的關係，其與詩歌美學、樂舞美學及生命情感可謂相當密切，蓋書法同為舊時文人抒情遣性的方式之一，也因為頓挫技法的存在與運用，更增添書法藝術美的特色。吾人透過用筆、結構的頓挫，表現出濃淡、大小、開闔、欹正的章法，通篇有如詩歌吟詠之聲情頓挫，譜出生動的樂章；透過用筆、結構的頓挫表現，導出如樂舞般若俯若仰、若來若往、若翔若行、若竦若傾等豐富的視覺效果；另透過用筆、結構及章法的頓挫，更賦予作品生命情感的抒發，創造出動人可感的篇章，可見書法頓挫與詩歌、樂舞及生命情感之關係相當密切。

最後談到書法頓挫的價值意義，其化巧為拙的表現，將書者生命情感之「真」表露無遺；透過線條形質頓挫的呈現，更能表現出書家與作品的風骨氣象；另配合運筆的快慢急徐所形成的線條頓挫，更加凸顯動靜相間且節奏化的自然呈現而顯得生機盎然。由此可知書法頓挫在書法藝術中所扮演的重要角色及其價值意義。



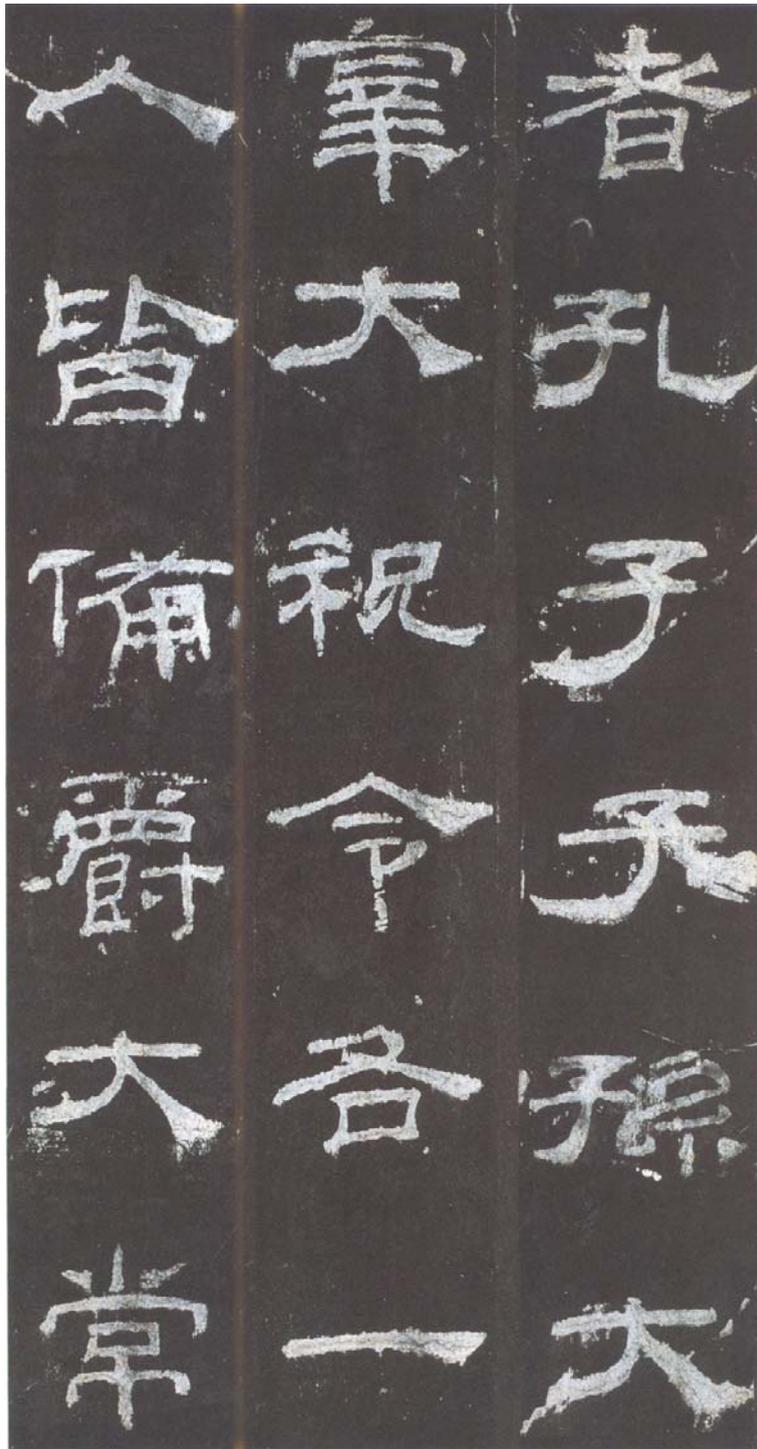
附圖 1 人面魚紋彩陶盆-仰韶文化

摘自《中國繪畫藝術》

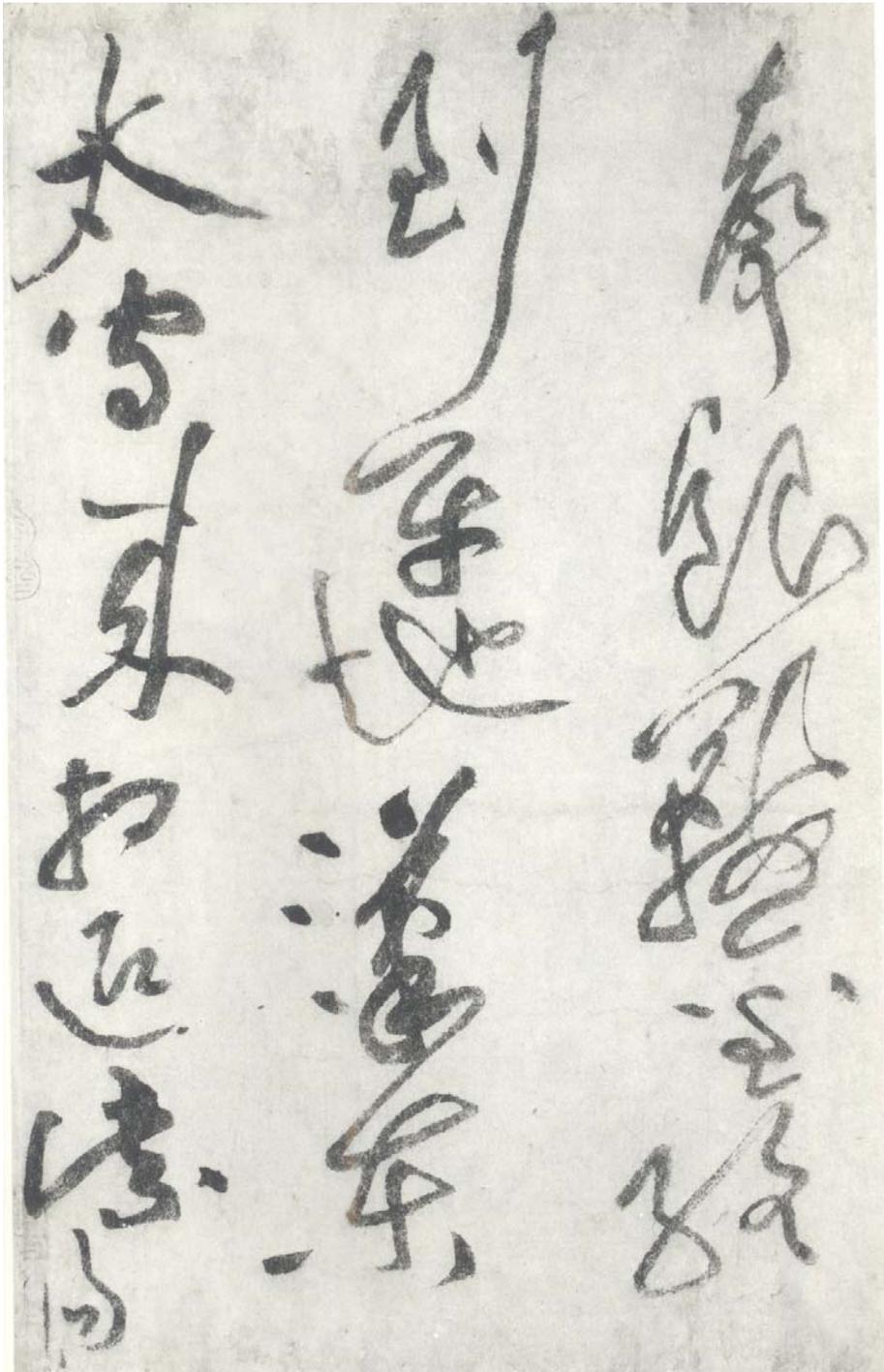
<http://www.chiculture.net/0511/html/d010511d01.html>



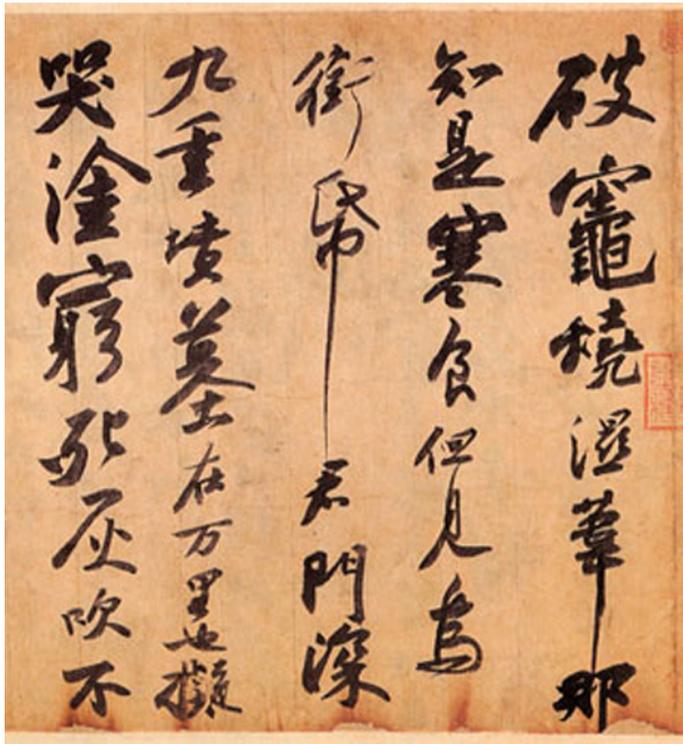
附圖 2 商-祭祀狩獵塗硃牛骨刻辭
摘自《中國歷代藝術-書法篆刻篇》



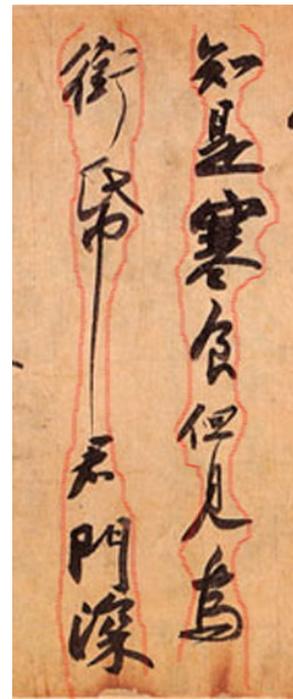
附圖3 《乙瑛碑》局部
摘自《中國歷代藝術-書法篆刻篇》



附圖 4 黃庭堅書《李太白憶舊遊詩卷》
摘自《中國法書選-黃庭堅集》



局部-1

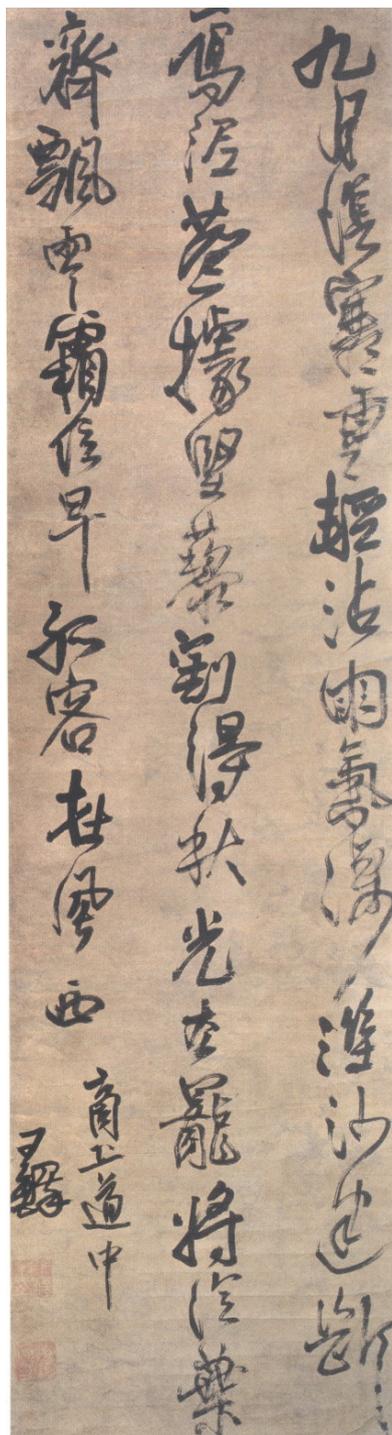


← 行氣頓挫舉隅之例

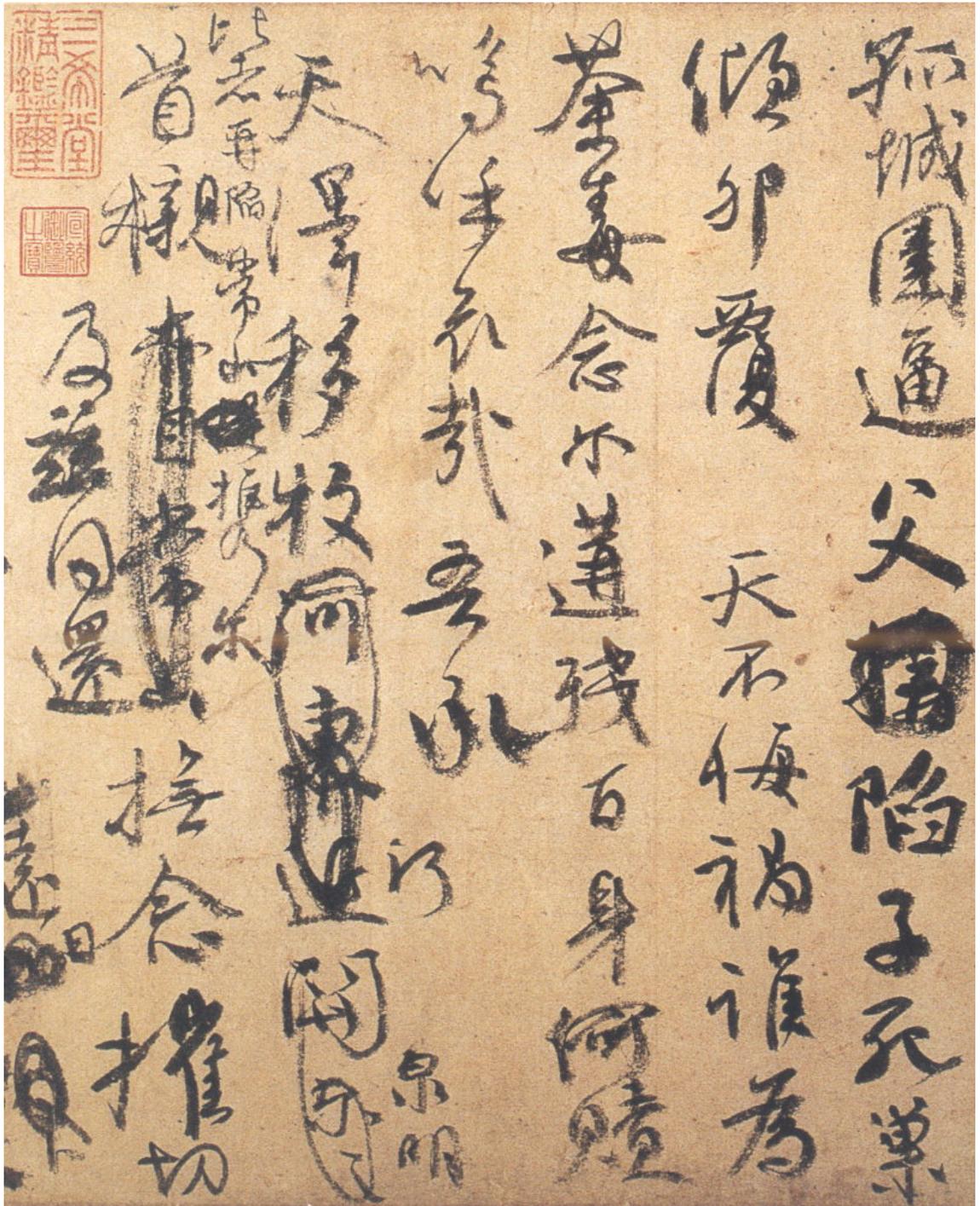
局部-2

附圖 5 蘇軾《黃州寒食帖》局部
摘自《中國書畫碑帖》

pwww.bitie.comwebindex.phpmodules=show&id=64



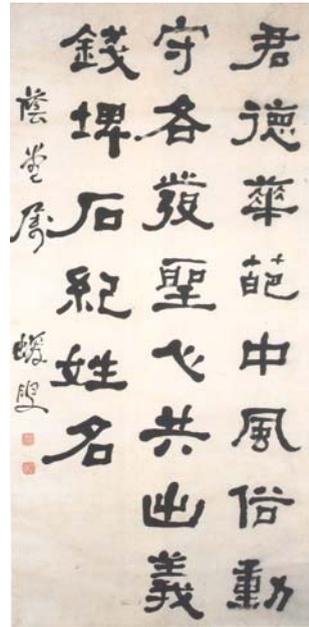
附圖 6 王鐸書《商丘道中》
摘自《王鐸書法精選》



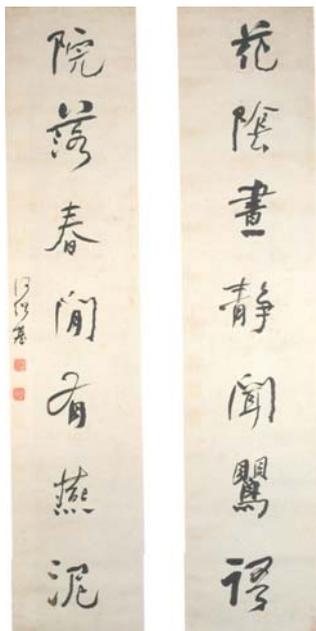
附圖 7 顏真卿《祭侄文稿》局部
摘自《中國書法選》



(篆書五言聯)



(隸書中堂)



(行書七言聯)



(楷書五言聯)

附圖 8 何紹基四體書法

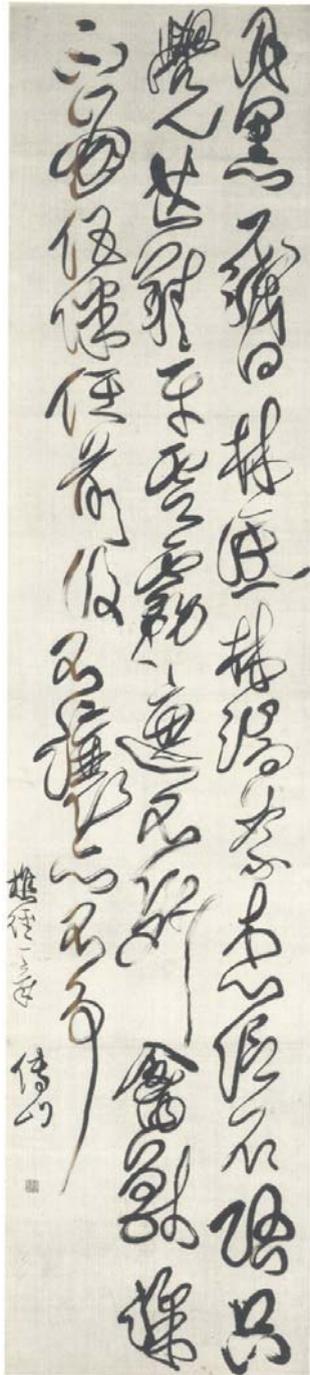
摘自《紀念何紹基誕辰二百週年書法特展》



附圖 9 邁朗《擲鐵餅者》

摘自《收藏頻道》

http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/collection/2003-09/30/content_1107810.htm



附圖 10 傅山《草書五言律詩軸》
摘自《中國法書選-傅山集》

參考文獻

一、古籍（依姓氏筆畫依次排列）

- 1.丁 皋 《寫真秘訣》《中國畫論類編》 台北 華正書局有限公司 1984 年。
- 2.王先謙 《荀子集解》 嚴靈峰輯收於無求備齋《荀子集成》第 21 冊 北京人民文學出版社 2005 年。
- 3.王先謙 《後漢書集解》 北京 中華書局 1991 年。
- 4.王先謙 《莊子集解》 台北 華正書局 1975 年。
- 5.王 弼 《老子道德經注》無求備齋據清黎庶昌刊古逸叢書本影印 台北藝文印書館。
- 6.包世臣 《藝舟雙楫·論書》《清人書學論著》 台北 世界書局 1978 年。
- 7.司空圖著，郭紹虞集解《詩品集解》 北京 人民文學出版社 2005 年。
- 8.昭明太子撰，李善注《昭明文選》 台中 普天出版社 1975 年。
- 9.姜 夔 《續書譜》《宋人書學論著》 台北 世界書局 1972 年。
- 10.孫過庭 《書譜》《唐人書學論著》 台北 世界書局 1975 年。
- 11.桓寬撰，張敦仁考證《鹽鐵論》 台北 台灣商務印書館 1970 年。
- 12.許慎撰，段玉裁註《說文解字注·9 篇上》 台北 天工書局 1987 年。
- 13.陳繹曾《翰林要訣》《宋元人書學論著》 台北 世界書局 1972 年。
- 14.梁 巘《評書帖》《清人書學論著》 台北 世界書局 1978 年。
- 15.馮 班《鈍吟書要》《清人書學論著》 台北 世界書局 1978 年。
- 16.張懷瓘《書議》《歷代書法論文選》 上海 上海書畫出版社 2000 年。
- 17.解 縉《春雨雜述》《明人書學論著》 台北 世界書局 1973 年。
- 18.蔡 邕《筆論》《歷代書法論文選》 上海 上海書畫出版社 2000 年。
- 19.劉勰著，王更生注譯《文心雕龍讀本》 台北 文史哲出版社 1991 年。
- 20.蔣 驥《續書法論》《清人書學論著》 台北 世界書局 1978 年。

二、專書（依姓氏筆畫依次排列）

- 1.王興華《中國美學論稿》 天津 南開大學出版社 1993 年。
- 2.白謙慎《傅山的世界》 北京 三聯書店 2007 年。
- 3.余崑編著《中國畫論類編》 台北 華正書局有限公司 1984 年。
- 4.林文欽編著《文學美學研究資料選集》 高雄 春暉出版社 2003 年。
- 5.宗白華《藝境》 北京 北京大學出版社 2005 年。
- 6.姜一涵、邱燮友等著《中國美學》 台北 國立空中大學 1992 年。
- 7.姚一葦《美的範疇論》 台北 台灣開明書店 1982 年。
- 8.姜澄清《中國書法思想史》 河南 河南美術出版社 1997 年。

- 9.高步瀛編著《唐宋詩舉要》台北 宏業書局有限公司 1987年。
- 10.祝嘉《書學格言疏證》臺北 華正 1985年。
- 11.陳振濂《書法美學》西安 陝西人民美術出版社 2002年。
- 12.黃永武《中國詩學鑑賞篇》台北 巨流圖書公司 1993年。
- 13.曾祖蔭《中國古代文藝美學範疇》台北 文津出版社 1987年。
- 14.趙爾巽、柯劭忞等編纂《清史稿》北京 中華書局 1998年。
- 15.蔡崇名《書法及其教學之研究》台北 華正書局 1990年。

三、期刊論文（依姓氏筆畫依次排列）

- 1.李洲良〈杜甫詩歌的美學特徵〉《北方論叢》總第136期 1996年第2期。
- 2.楊雨、謝鳳英、張柳芳〈論詞學範疇之“拙”與“巧”〉《湖南商學院學報》第13卷第2期 2006年4月。
- 3.游美蘭〈雲門舞集肉身行草(3)〉《書法教育》第128期 台北 中國書法教育學會 2007年12月。
- 4.游美蘭〈雲門舞集肉身行草(4)〉《書法教育》第129期 台北 中國書法教育學會 2008年12月。

四、畫冊（依出版年月先後依次排列）

- 1.茅子音《中國歷代藝術-書法篆刻篇》台北 台灣大英百科股份有限公司 1995年。
- 2.渡邊隆男《中國書法選·顏真卿集》第41冊 東京 株式會社二玄社 1988年。
- 3.渡邊隆男《中國書法選·蘇軾集》第46冊 東京 株式會社二玄社 1988年。
- 4.渡邊隆男《中國書法選·黃庭堅集》第47冊 東京 株式會社二玄社 1989年。
- 5.渡邊隆男《中國書法選·傅山集》第55冊 東京 株式會社二玄社 1991年。
- 6.熊宜中《紀念何紹基誕辰二百週年書法特展》台北 國立台灣藝術教育館 1998年。
- 7.劉燦章《王鐸書法精選》河南 河南美術出版社 2006年。

五、網路資訊

- 1.《中國繪畫藝術》<http://www.chiculture.net/0511/html/d010511d01.html>。
- 2.《中國書畫碑帖》[pwww.bitie.com/webindex.php/modules=show&id=64](http://www.bitie.com/webindex.php/modules=show&id=64)。
- 3.《收藏頻道》<http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/>